

## **LA SEGUNDA PERSONA EN LOS SONETOS DE AMOR: DE BOSCÁN A LOPE**

**Álvaro Alonso**

*Universidad Complutense*

En su estudio sobre la poesía amorosa de Quevedo, Santiago Fernández Mosquera dedicó observaciones muy sutiles al uso de la segunda persona en el cancionero a Lisi<sup>1</sup>. El crítico estudiaba los diferentes “tú” a los que se dirige el poeta (la propia Lisi, naturalmente, pero también los ríos o el dios de amor); señalaba la intensidad emocional que acompaña a figuras como la apóstrofe y la interrogación; comparaba el uso de la apelación que hace Quevedo con el de otros autores. Tomando como modelo esas páginas, y el esquema elaborado por García Berrio<sup>2</sup>, me propongo analizar en lo que sigue la segunda persona tal y como aparece en los sonetos de amor del Quinientos.

Son necesarias, sin embargo, algunas precisiones. En primer lugar, tomo la expresión “poesía de amor” en un sentido muy amplio, de tal forma que incluyo también la llamada “poesía galante”, es decir, el mero discreteo cortesano sin verdadera pasión. En realidad, la línea divisoria entre esas composiciones y las que propiamente se llaman

---

<sup>1</sup> Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y sentido desde “Canta sola a Lisi”*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 465-492.

<sup>2</sup> Antonio García Berrio, “Lingüística del texto y texto lírico (La tradición textual como contexto)”, *Revista de la Sociedad Española de Lingüística*, 8 (1978), pp. 19-75, y “Estatuto del personaje en el soneto amoroso del Siglo de Oro”, en *Le Personnage dans la littérature du Siècle d’Or: Statut et fonction*, París, Recherches sur les civilisations, 1984, pp. 11-20.

amorosas es muchas veces muy tenue, y resulta prácticamente imposible diferenciar unas de otras. En cambio, sólo por excepción he incluido los sonetos panegíricos dirigidos a grandes damas de la aristocracia, dejando fuera, en especial, los fúnebres y los epitalámicos.

En otro orden de cosas, he analizado todos los poemas de amor, sin atender a quién es el yo lírico que habla en ellos. A veces, la voz lírica es la de un enamorado sin más precisiones; pero con muchísima frecuencia corresponde a un pastor, o incluso una pastora, o un personaje mitológico. No he establecido diferencias entre todos esos casos, y he incluido cualquier composición que tenga como tema el amor. Finalmente, he decidido limitar mi indagación a veinte autores, que enumero en el *Corpus* al final de este trabajo.

Conviene señalar ahora las diferentes maneras en que la segunda persona aparece en los textos. La apelación a un “tú” puede ocupar los versos iniciales (o finales), sin que, a lo largo del soneto, ninguna otra marca morfológica o retórica anuncie (o recuerde) su aparición. Así, la llamada final al corazón en los versos de Montemayor (p. 531)<sup>3</sup>:

Un nuevo amor, un nuevo movimiento  
una esperanza nueva, un nuevo zelo,  
la libertad me an puesto por el suelo  
y al cielo me an subido el pensamiento. [...]

Remedio no le ay ni me aprovecha,  
que amor todos los medios me ha quitado  
para poder salvarme desta hecha:

mirad, corazón mío, en qué ha parado  
estar vos e mi alma sin sospecha,  
y el sufrimiento ocioso y descuidado.

<sup>3</sup> Jorge de Montemayor, *Poesía completa*, ed. de Juan Bautista de Avallé-Arce, con la colaboración de Emilio Blanco, Madrid, Biblioteca Castro, 1996. Los textos poéticos objeto de este trabajo sólo quedan recogidos en nota la primera vez que aparecen citados. Las siguientes menciones se hacen en el cuerpo del trabajo, mediante simple referencia a la página o al número del poema: me valgo de la página (o el folio) cuando la edición que manejo no numera los poemas; en caso contrario, la cifra entre paréntesis, precedida por la abreviatura n. o ns., remite al número de orden en la edición correspondiente. Utilizo siempre cifras arábigas, salvo en aquellas ocasiones en las que tal uso pudiera dar lugar a confusión. En el caso de Francisco de la Torre, la numeración latina indica el libro, y la arábica el poema.

Otras veces, en cambio, el vocativo se repite, o las terminaciones verbales recuerdan que el texto tiene un destinatario preciso (Figueroa n. 29)<sup>4</sup>:

Ojos, ¿qué miraréis? Ay, ojos tristes,  
¿a qué del sol el rayo claro y puro  
alegres recibís, si en torno oscuro  
está el lugar a do a mirar volvistes?

Ay, ciegos ojos, en mal punto distes,  
cuando en mi libertad vivía seguro,  
entrada al desleal niño perjuro,  
por quien amargas lágrimas vertistes.

Ay, ojos, antes que del todo el llanto  
y el ausencia del sol vuestro escurezca  
la poca parte que de vista os queda,  
¡viésedes una vez siquiera el santo  
rostro, porque después su imagen pueda  
formarse en parte que jamás perezca!

La mayor parte de los sonetos a los ojos se atienen al esquema del soneto de Figueroa: la advocación abre el poema y sirve para estructurarlo (por ejemplo, Ramírez Pagán n. 67)<sup>5</sup>.

Atendiendo a otro criterio, la llamada a una segunda persona puede corresponder a la voz lírica, o no proceder directamente de ella, sino de uno de los actores o personajes poemáticos<sup>6</sup>. Es decir, el soneto se presenta como una estampa o un relato mínimo, cuyo protagonista toma la palabra para dirigirse a otro<sup>7</sup>. Valga, como muestra, el siguiente texto de Acuña (n. 54)<sup>8</sup>:

<sup>4</sup> Citaré siempre por Christopher Maurer, *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid, Istmo, 1998.

<sup>5</sup> Cito siempre por Diego Ramírez Pagán, *Sonetos*, ed. David López García y Rosario Siminiani Ruiz, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1998.

<sup>6</sup> José Arcadio López Casanova, *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 1994, pp. 19-21 y 59-61.

<sup>7</sup> Ángel Luis Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis, 1999.

<sup>8</sup> Hernando de Acuña, *Varias poesías*, ed. de Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982.

Amor me dijo en la mi edad primera:  
"Seguirás en amar siempre el extremo,  
que en tempestuoso mar, sin vela o remo,  
va salvo de peligro el que en mí espera".  
Sin recelo le di fe tan entera  
cuanto muestra la llama en que me quemo [...]

En mi estudio he tomado en consideración estos poemas, al igual que los sonetos dialogados, con o sin marco narrativo (por ejemplo, Cetina n. 21; Aldana n. 18)<sup>9</sup>. Tales poemas presuponen, casi por definición, la presencia de un "tú" o, más exactamente, de dos personajes que desempeñan alternativamente el papel de receptor.

En el "Cuadro I" se recoge el porcentaje de sonetos escritos en segunda persona por cada uno de los poetas. Cuando un soneto tiene más de una segunda persona (la amada y otro u otros receptores) lo incluyo sólo en un grupo, el que corresponde al destinatario más importante:

---

<sup>9</sup> Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ed. de Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1981; Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.



## CUADRO I

Autor y número de sonetos de amor		Porcentaje de poemas en segunda persona	Porcentaje de poemas a la amada	Porcentaje de poemas a otros interlocutores
Boscán c.1490-1542	90	26%	12%	14%
Garcilaso c.1501-1536	37	64%	23%	41%
Hurtado de Mendoza c.1503-1575	22	68%	50%	18%
Cetina c.1514-1557	225	76%	38%	38%
Acuña 1518-c.1580	60	60%	28%	32%
Silvestre 1520-1569	40	77%	45%	32%
Montemayor c.1520-1561	52	88%	38%	50%
Ramírez Pagán c.1524-d.1562	87	83%	44%	39%
Figueroa c.1530-1589	59	73%	20%	53%
Herrera 1534-1597	159	60%	20%	40%
Aldana 1537-1578	18	94%	44%	50%
Almeida ¿?-c.1572	13	76%	38%	38%
Lomas Cantoral c.1542-c.1600	62	66%	29%	37%
Juan de la Cueva c.1543-1612	110	49%	25%	24%
Espinel 1550-1624	29	48%	28%	20%
Padilla c.1550-1605	22	59%	41%	18%
Cristóbal de Mesa c.1559-1633	83	59%	36%	23%
Francisco de la Torre ¿?	64	67%	12%	55%
Góngora 1561-1627	48	71%	27%	44%
Lope 1562-1635	147	74%	28%	46%

A efectos estadísticos podemos prescindir de Hurtado de Mendoza, Aldana, Almeida y Pedro de Padilla, cuya producción (menos de 25 sonetos de amor) es demasiado exigua para llegar a conclusiones fia-

bles. Entre los poetas restantes, la mayoría oscila entre el 60 y el 75 por ciento de composiciones en segunda persona. De esos valores sólo se apartan, por abajo, Boscán 26%, Juan de la Cueva 49%, Espinel 48%, y Cristóbal de Mesa 59%; y, por arriba, Cetina 76%, Silvestre 77%, Montemayor 88%, y Ramírez Pagán 83%.

El caso más llamativo es el de Boscán, cuyo porcentaje es excepcionalmente bajo en el panorama de la poesía del siglo XVI. Mientras no dispongamos de cifras parecidas para la poesía cancioneril, es difícil precisar si estamos aquí ante un rasgo estrictamente personal o ante una herencia de la lírica cuatrocentista. Por lo que se refiere a Juan de la Cueva, Espinel y Cristóbal de Mesa, es preciso recordar que se trata de autores que escriben en el último tercio del siglo, lo que induce a pensar en una moda de época, correspondiente a los años 80-90, contraria al uso de la segunda persona.

Una conclusión cronológica análoga –sólo que más precisa, y de signo contrario– se impone para los cuatro poetas que con más frecuencia recurren a la forma interlocutiva. Tres de ellos nacieron prácticamente en los mismo años (entre 1520 y 1529), y todos escribieron en un momento muy concreto en la evolución del petrarquismo español. No son ya iniciadores del movimiento, pero ninguno alcanza a conocer la plenitud de Fernando de Herrera: Cetina, Silvestre y Montemayor mueren antes de 1570, y Ramírez Pagán desaparece de nuestro horizonte poético en 1564. Parece claro, entonces, que son los años centrales del siglo los que conocen un mayor auge de la forma interlocutiva.

Es preciso, no obstante, desglosar las cifras generales, diferenciando los poemas dirigidos a la amada y los destinados a otros interlocutores. De los datos que he recogido en el “Cuadro I” se desprende que los sonetos en que se habla con la amada oscilan entre un 20 y un 40 por ciento. Por encima de esas cifras se encuentran Silvestre y Ramírez Pagán, cuya tendencia general al uso de la segunda persona ya he comentado. Por el contrario, los porcentajes más bajos corresponden a Boscán y Francisco de la Torre (ambos con un 12%). El caso de Boscán no requiere mayores comentarios: según he apuntado, el poeta es muy reacio a buscar interlocutores, por lo que no puede extrañar que sean pocos los poemas dirigidos a la amada.

Mucho mayor interés tiene el caso de Francisco de la Torre. Su silencio frente a la mujer se compensa con un elevado número de composiciones (el más alto entre los poetas analizados) que se dirigen a otros interlocutores. Es decir, incluso en el reducido ámbito que estoy analizando, y aun desde el punto de vista meramente cuantitativo, Francisco de la Torre se revela como un poeta excepcional, un raro dentro del panorama lírico del siglo XVI: ningún otro autor dialoga menos con la dama, ni más con la Naturaleza u otros seres humanos. El resultado es una atmósfera poética muy característica, que cualquier lector reconoce intuitivamente: un clima de soledad que intenta paliarse mediante la búsqueda consoladora, pero en última instancia decepcionante, de algún interlocutor. La amada está ausente, tan lejana que, ni siquiera en la imaginación, el poeta quiere o puede hablar con ella. Pero, a cambio, la noche, los dioses o los otros pastores hacen compañía al enamorado.

Una situación parecida, aunque menos marcada, se produce en la poesía de Francisco de Figueroa. También en su caso son relativamente raros los poemas dirigidos a la mujer, y frecuentísimos, en cambio, los que persiguen a otros confidentes: el porcentaje de tales textos, un 53%, es el más alto del *corpus* después del de Francisco de la Torre. Sólo que en el caso de Figueroa, los confidentes principales no son los seres humanos o los elementos de la Naturaleza, por más que unos y otros aparezcan alguna vez. Sus versos se dirigen, sobre todo, a las abstracciones como la tristeza, el dolor, la fortuna o la esperanza. Puesto que me detendré más adelante en estos aspectos, basta, de momento, consignar la relación inversa entre los sonetos "a la amada" y los dirigidos a otros personajes. Es como si la necesidad de comunicación, frustrada, por las razones que sea, en relación con la mujer, se orientara en una dirección diferente. O dicho en términos más estrictamente literarios: es como si una convención, tácita e inconsciente, estableciera un porcentaje más o menos canónico de poemas en segunda persona; de tal manera que, para acomodarse a él, el poeta que restringe una de las modalidades tiene que expandir la otra.

Volviendo a los porcentajes más frecuentes, puede concluirse que uno de cada tres-cinco sonetos busca el diálogo con la amada. Las for-

mas de dirigirse a ella son muy dispares: algunos autores, como Gregorio Silvestre, optan por el nombre real (María, en el caso del portugués); otros, como Fernando de Herrera, prefieren un *senhal* poético: Luz, Lumbre, Aglaia. Lo más frecuente es el disfraz pastoril: Galatea, en Hernando de Acuña; Filis, en muchos versos de Figueroa; Amarilis, en Lope de Vega. Cuando no se recurre al nombre propio puede aparecer el genérico “pastora”, pero, sobre todo, “señora” o “señora mía”. Aunque el viejo término cancioneril, “dama”, es muchísimo menos frecuente, todavía pervive en algunos textos (por ejemplo, en Cetina ns. 66, 102, 149). Como tendencia general, la ambientación pastoril favorece el uso del “tú”, mientras que en los demás casos suele preferirse el “vos”. Pero las excepciones son numerosas: Hurtado de Mendoza usa casi exclusivamente el “tú”, incluso cuando se dirige a la amada como “señora” (ns. 23, 25, 28, 30)<sup>10</sup>; en tanto que Lomas Cantoral recurre al “vos”, incluso cuando habla con Filis (ns. 10, 24, 29)<sup>11</sup>.

No voy, sin embargo, a ocuparme de estas composiciones. Aquí me interesa más el otro gran grupo de poemas, los que apelan a un interlocutor diferente a la amada. Con objeto de establecer un cierto orden en un *corpus* tan heterogéneo pueden establecerse diez grandes grupos:

01. El cuerpo de la amada.
02. Los objetos, animales o personas que disfrutan de la intimidad de la mujer.
03. Los ojos y el corazón del enamorado.
04. Las abstracciones (como la esperanza, el sueño, la tristeza o el tiempo).
05. Los seres de la Naturaleza (ríos, prados, ovejas).
06. Los personajes de la mitología (empezando, obviamente, por el Amor).
07. Los confidentes humanos individuales.
08. Los confidentes humanos colectivos.
09. Interlocutores varios.
10. El amante o el amado.

<sup>10</sup> Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, ed. de J. Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989.

<sup>11</sup> Cito siempre por Lorenzo Rubio González, *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, Valladolid, Diputación Provincial, 1980.

El valor de la clasificación es, por supuesto, relativo, ya que no existe un corte limpio entre unos grupos y otros. Por ejemplo, cuando el enamorado se dirige a entidades abstractas como el dolor o la esperanza, en realidad está dialogando consigo mismo, igual que cuando habla con su corazón o sus ojos (grupos 3 y 4). Y cuando se dirige a ciertos dioses, mezcla sus atributos con los de los objetos naturales que representan: Neptuno se confunde así con el mar; y Diana con la luna (grupos 5 y 6).

## 1. El cuerpo de la amada

En la estética petrarquista, la descripción del cuerpo femenino obedece a tópicos muy precisos y repetidos hasta la saciedad<sup>12</sup>. En los poemas interlocutivos, el papel más destacado corresponde, sin duda, a los ojos. Encuentro una veintena larga de textos en los que el enamorado se dirige a ellos: cuatro en Cetina (ns. 4, 53, 55, 60); uno en Montemayor (575); dos en Herrera (ns. 126, XV)<sup>13</sup>; cinco en Juan de la Cueva (ns. 14, 37, 44, 69, 89); uno en Figueroa (n. 34)<sup>14</sup>, Padilla<sup>15</sup> (n. 9) y Lomas (n.28); y seis en Lope (ns. 41, 59, 88, 105, 106, 108)<sup>16</sup>. Antes de triunfar en Lope, el motivo parece haber circulado de forma especialmente intensa en círculos sevillanos: así lo sugieren los dos poemas de Herrera, los cuatro de Cetina y, sobre todo, los cinco de Juan de la Cueva. En algunos casos, los versos se limitan a elogiar la belleza de la mirada y a ponderar el amor que despierta: así en Cetina (n. 4, 55), Lomas Cantoral (n. 28) y Lope (ns. 59, 106,

<sup>12</sup> M. Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 379-538; Amedeo Quondam, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Ferrara-Módena, Istituto di Studi Rinascimentali-Franco Cosimo Panini, 1991; Giovanni Pozzi, "Sul luogo comune", en *Alternatim*, Milán, Adelphi, 1996, pp.449-526.

<sup>13</sup> Fernando de Herrera, *Poesías*, ed. de Victoriano Roncero López, Madrid, Castalia, 1992.

<sup>14</sup> Juan de la Cueva, *Obras*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582.

<sup>15</sup> Pedro de Padilla, *Thesoro de varias poesías*, Madrid, Querino Gerardo, 1587.

<sup>16</sup> Lope de Vega, *Rimas I. (Doscientos sonetos)*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.

108). No obstante, esa belleza se contrapone muchas veces a la crueldad o la indiferencia de los ojos, a los que –de acuerdo con el conocido esquema del madrigal de Cetina– se les pide piedad o, por lo menos, atención. Así, el propio Cetina se lamenta del ceño cruel de la amada o de la ira extraña y fiera de su mirar (n. 60); y Juan de la Cueva, en unos versos en los que parece clara la influencia del “Ojos claros, serenos”, suplica a sus interlocutores que no le sean desdeñosos (n. 14). En otros textos pide abiertamente que le miren, o expresa su inquietud por el adusto gesto de la amada (ns. 37, 89). Dos poemas –uno de Montemayor (p. 575), y otro de Herrera (n. 126)– compadecen a los ojos llorosos de la mujer. Aunque sin apelar a los ojos, Lope tiene un poema análogo en el que dialoga directamente con las lágrimas (n. 184). La metáfora que sugiere esa situación es obvia, y aparece tanto en Herrera como en Lope: el llanto enturbia la mirada, de la misma forma que la lluvia o las nubes oscurecen la luz del sol. Esa imagen del nublado sirve para expresar también la atenuada belleza de unos ojos enfermos (Lope n. 88).

Después de los ojos, pero a gran distancia, son los cabellos los destinatarios más frecuentes del poema. Encuentro cuatro casos: en Silvestre (f. 363r.)<sup>17</sup>, Herrera (n. 48), Juan de la Cueva (n. 26) y Cristóbal de Mesa (f. 154r.)<sup>18</sup>. Silvestre afirma que desearía ser la trenza (¿el prendedero?) de la amada, con el fin de estar siempre junto a sus cabellos. El elogio del pelo se asocia así a otro motivo frecuente, el del enamorado que envidia a cualquier objeto que goce de la cercanía de la mujer. El texto de Juan de la Cueva es una súplica dirigida a los cabellos para que se liberen de la red que los envuelve e impide verlos bien. Una formulación parecida estructura el soneto de Cristóbal de Mesa, quien contrapone también el pelo desenlazado y el que va recogido bajo un velo. Como corresponde al ideal de belleza rubia del petrarquismo, son habituales las comparaciones con el sol y con el oro, que en Fernando de Herrera se convierten, de forma muy característica en él, en fuego que abrasa al enamorado. En el mismo Herrera, en Silvestre y, menos claramente, en Cristóbal de Mesa,

---

<sup>17</sup> Gregorio Silvestre, *Obras*, Lisboa, Manuel de Lyra, 1592.

<sup>18</sup> Cristóbal de Mesa, *Valle de lágrimas y diversas rimas*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1607.

aparece la imagen del cabello como lazo o red que encadena al enamorado<sup>19</sup>.

Los poemas a las manos son todavía más raros. En uno de sus sonetos, Ramírez Pagán dialoga con la amada, pero en dos o tres versos se dirige a la bella mano que encontró la llave de sus entrañas y le dio “nudo ciego y fuerte” (n. 90). De forma parecida, Lope abre un poema interpelando a una mujer que le echó un puñado de tierra; pero en los tercetos acaba por dirigirse a la mano que piadosamente lo entierra de esa forma (n. 55). En el *corpus* que analizo hay que esperar a Lope para encontrar unos versos dirigidos sólo a la mano (n. 125). Siguiendo una tendencia característica de la poesía barroca, el amante concreta la referencia y presenta a la amada en el momento en que sufre una sangría. El contraste con el rojo de la sangre da una intensidad especial a la metáfora de la nieve aplicada a la piel femenina.

No encuentro ningún poema dirigido exclusivamente a los labios, aunque Herrera comienza un oscuro soneto hablando con el “dulce y bello despojo de la boca”, es decir, probablemente, un beso (n. 146). Más sensuales aún son los versos que Lope dirige a las piernas de la dama (n. 64).

Junto a esas composiciones, centradas en una parte del cuerpo femenino, hay otras en las que el enamorado se dirige a varios de esos elementos, acumulando, de forma muy manierista, imágenes y tópicos del petrarquismo<sup>20</sup>. Las primeras composiciones de este tipo que registro corresponden a Fernando de Herrera. En el soneto 117 el poeta adopta un orden ascendente: empieza dirigiéndose a la piel sonrosada de la mujer y continúa con su boca, sus ojos y sus cabellos. En el soneto XXXIII sigue un orden inverso: cabello, ojos, boca, “marfil terso i angélica armonía”. Menos claro es el soneto XXXVIII, célebre por su apasionado neoplatonismo, y cuyo cuarteto inicial podría entenderse referido tanto a la amada en general como a sus ojos:

<sup>19</sup> M. Pilar Manero Sorolla, *op. cit.*, pp. 160-172.

<sup>20</sup> José Lara Garrido, “Sobre la *imitatio* amplificativa manierista. Metamorfosis de un motivo poético: la rosa de los vientos”, en su *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 149-172; Gaspar Garrote Bernal, Estudio preliminar a Vicente Espinel, *Obras completas, II. Diversas rimas*, Málaga, Diputación Provincial, 2001, pp. 41-49.

Serena Luz, en quien presente espira  
divino amor, qu'enciende i junto enfrena  
el noble pecho qu'en mortal cadena  
al alto Olimpo levantars'aspira.

Si se admite que es la mirada de la amada lo que se designa aquí con el término Luz, tendríamos la secuencia ojos, cabello, boca. Esa ordenación podría parecer extraña, pues no sigue un camino ascendente o descendente, aunque sí respeta la importancia de los diferentes elementos: según hemos visto, los ojos son más frecuentes que los cabellos; y éstos, que los labios. De hecho, esa misma sucesión, con el añadido de un nuevo elemento, aparece en Lomas Cantoral (n. 22):

Nortes del cielo, si abrasar se siente  
en vuestra luz el alma sin reposo;  
hebras de oro, si con riguroso  
lazo ceñís al corazón doliente;  
minas de perlas, si con ira ardiente  
un no respondéis siempre desdenoso;  
manos de nieve, si con furioso  
desdén curar mi vida se consiente,  
¿cómo queréis que yo no tema veros [...]?

Escriben también poemas de este tipo Juan de la Cueva (n. 30), Espinel (n. 8)<sup>21</sup> y Góngora (n. 53)<sup>22</sup>. Éste se atiene al mismo orden ascendente del soneto 117 de Herrera, aunque incluye una mención a las piernas de la amada: comienza refiriéndose al cuerpo femenino como un templo sustentado en blancas columnas; y termina dialogando con la boca, los ojos y el cabello. La metáfora arquitectónica del comienzo recorre todo el poema, y permite incluirlo dentro de un subgénero típicamente barroco<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Vicente Espinel, *Obras completas II. Diversas rimas*, ed. de Gaspar Garrote Bernal, Málaga, Diputación Provincial, 2001.

<sup>22</sup> Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. Biruté Cipliauskaitė, 5ª ed., Madrid, Castalia, 1985.

<sup>23</sup> José Lara Garrido, "Columnas de cristal. Códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo", en *Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, ed. Antonio Cruz Casado, Málaga, Universidad, 1997, pp. 23-68.



Tan importante como el tratamiento de estos motivos en algunos autores es su ausencia en otros. Hay poetas que nunca dialogan con el cuerpo femenino en sus sonetos: Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Acuña, Aldana, Almeida y Francisco de la Torre. Es decir, que de los cinco poetas nacidos antes de 1520, ninguno, con la excepción de Cetina, escribe un soneto de esta naturaleza. Parece muy probable que haya aquí una herencia de la vieja poesía castellana: la escasa atención que conceden al cuerpo de la mujer los cancioneros del siglo XV tuvo que pesar de forma inconsciente sobre los primeros petrarquistas.

## **2. Objetos, animales o personas que disfrutan de la intimidad de la mujer**

Heredando una larga tradición, que remonta a la *Antología griega* y los elegíacos latinos, los petrarquistas italianos de los siglos XV y XVI convirtieron en materia poetizable cualquier objeto o criatura que estuviera cerca de la amada<sup>24</sup>. Son abundantes los ejemplos de ese tipo de poesía en la literatura española, pero su éxito parece corresponder más bien al Barroco. En el siglo XVI, no encuentro demasiados sonetos interlocutivos de esa naturaleza. El primero es el conocido poema de Garcilaso “Oh dulces prendas por mi mal halladas” (n. 10)<sup>25</sup>, que se aparta, sin embargo, de las convenciones más frecuentes: la misma generalidad del término “prendas” y la sobriedad de los versos, que evitan los juegos de palabras y conceptos, singularizan el texto del toledano entre otros de tema parecido.

Hurtado de Mendoza interpela a la parra que cubre la ventana de la amada y le impide verla (n. 32); o envidia la suerte de un libro que manda a la mujer, y que pronto estará cerca de ella (n. 103). Cetina habla con la celosía en términos muy parecidos a los que utiliza Hurtado de Mendoza para la parra (n. 48); y en otra ocasión elige como

---

<sup>24</sup> Antonio Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980.

<sup>25</sup> Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, ed. de Antonio Prieto, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

interlocutor a un abanico de la mujer, afortunado, una vez más, porque ella lo toma en sus manos (n. 148). En Ramírez Pagán, tres sonetos van dirigidos a las flores que ha recibido como regalo y que evocan, para bien o para mal, la belleza de la pastora que las envía (ns. 68, 69, 146).

A finales de siglo parece ponerse de moda la apelación a la puerta de la amada, o al muro de su casa (Góngora n. 61, 79; Lope n. 119). Los poemas recuerdan la “Fábula de Píramo y Tisbe” y, naturalmente, la tradición elegíaca del lamento del enamorado ante las puertas cerradas de la muchacha. A Lope se debe también el único soneto que encuentro dirigido a un animal doméstico: aquél en el que Lucinda dialoga con un pajarillo, claro *alter ego* del enamorado (n. 174).

Por lo que se refiere a los seres humanos, Cetina dirige un poema a un criado que tuvo la suerte de morir aplastado por el carro de una bella dama (n. 252). En otros dos poemas reprocha a un loco llamado Carbón el que intentara besar a una señora (ns. 250, 251). El motivo parece convencional, ya que Lope escribe unos versos parecidos “A un loco favorecido por la dama” (n. 33). Adelantándose al conocido poema de Quevedo “Descansa en sueño, ¡oh tierno y dulce pecho!”<sup>26</sup>, Lomas Cantoral se dirige a un niño que disfruta de la atención de la amada (n. 19).

Las actitudes más frecuentes en esos textos son la de envidia por la proximidad entre el destinatario y la mujer (así en Hurtado de Mendoza n. 103; Cetina n. 48; Lomas Cantoral n. 19); y el resentimiento por el obstáculo que el objeto representa (Hurtado de Mendoza n. 32; Cetina n. 48; Góngora n. 79).

Un grupo especial de sonetos es el de aquellos en los que se apela al retrato de la amada o al pintor que lo realizó (Cetina ns. 51, 52; Silvestre f. 362v; Lope n. 192). Como una variante puede considerarse el conocido soneto que Ramírez Pagán dedicó a una imagen de la pastora esculpida en el remate del cayado (n. 87). Las principales formulaciones del motivo —con independencia de su tratamiento en segunda o en

---

<sup>26</sup> Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. de Lia Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998, p. 236.

tercera persona- han sido objeto de un brillante trabajo<sup>27</sup> al que es preciso remitir.

### 3. Los ojos y el corazón del enamorado

Aunque no faltan excepciones (Cetina n. 160), es raro que el enamorado se dirija directamente a sí mismo. Para indagar en su interior, o para expresar las tensiones que lo desgarran, el poeta suele dirigirse a sus ojos y a su corazón. Ambos aparecían ya en la lírica de los cancioneros, y continúan ahora en la nueva poesía<sup>28</sup>.

Comenzando por el corazón, encuentro cinco composiciones que lo toman como interlocutor: una en Boscán (n. 33)<sup>29</sup>, Garcilaso (n. 4) y Montemayor (p. 531), y dos en Lomas Cantoral (ns. 21, 70). Más numerosas son las invocaciones a los ojos: descontando un dudoso precedente en Cetina (n. 83), el primero en dialogar con ellos es Silvestre (f. 358r.). Le siguen Ramírez Pagán (ns. 67, 145), Figueroa (ns. 29, 67), Almeida (ns. 1, 13)<sup>30</sup>, y Juan de la Cueva (ns. 94, 100, 101). El sentido de esos poemas es muy dispar: tan pronto el enamorado exhorta a sus ojos a que miren a la amada (Ramírez Pagán n. 67), como les anima a apartarse de una visión que los destruye (Juan de la Cueva n. 100), o los compadece por no poder ver a la mujer (Silvestre f. 358r.). Es frecuente el reproche dirigido a los ojos por haber dado entrada a las flechas del amor, o al propio dios (Figueroa n. 29; Juan de la Cueva n. 94 y 101).

Los dos interlocutores pueden aparecer asociados en un mismo poema. Montemayor dirige uno de sus sonetos a sus ojos, su corazón y su alma, aunque son los primeros los que ocupan un lugar privilegiado

---

<sup>27</sup> Bienvenido Morros, "Sentido y fuentes de la canción de Bocángel *Al caso de Apeles en La lira de las Musas*", *Dicenda*, 19 (2001), pp. 179-241.

<sup>28</sup> Pierre Le Gentil, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge: les thèmes, les genres et les formes* [1949-1953], Ginebra, Slatkine, 1981, pp. I, 171-179.

<sup>29</sup> Juan Boscán, *Obras completas*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.

<sup>30</sup> Citaré por Jorge de Sena, *Francisco de la Torre e D. João de Almeida*, París, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Portugues, 1974.

(p. 573). Más sutil es la forma en que Lope relaciona, oponiéndolos, a los dos protagonistas: el corazón castiga a los ojos, llenándolos de lágrimas, y éstos permiten que el fuego de la amada penetre hasta lo más íntimo del pecho. Ese esquema opositivo estaba ya en la poesía del siglo XV, y basta recordar los versos de Jorge Manrique que cita Le Gentil<sup>31</sup>:

Qué gran aleve hizieron  
mis ojos, y qué traición,  
por una vista que os vieron  
vendieron mi corazón.

Aunque la formulación es muy diferente a la de Lope, es posible que el poeta tuviera en mente algún texto cancioneril parecido

La misma antítesis fuego/agua reaparece en los sonetos que el enamorado dedica a sus propias lágrimas y suspiros. Hablan con sus lágrimas Hurtado de Mendoza (n. 59), Montemayor (p. 597) y Figueroa (n. 24). De esas composiciones la más interesante es la del portugués, que desarrolla un conocido tópico petrarquista: el corazón destilado por el fuego de amor brota en forma de lágrimas por los ojos. La oposición aparece, una vez más, en el poema de Figueroa, donde el enamorado dialoga simultáneamente con sus lágrimas (agua) y sus suspiros (fuego). Como interlocutores independientes de las lágrimas, los suspiros figuran en Cetina (n. 34), Herrera (n. 141) y Juan de la Cueva (n. 86).

Pero además de encarnarse en esos objetos concretos, el enamorado puede dialogar con abstracciones que, como el dolor o los celos, no hacen sino representar su estado psicológico

#### 4. Abstracciones

Frente a lo que ocurría en la vieja poesía cancioneril, la nueva lírica italianista concede un amplio espacio a los elementos descriptivos. No

---

<sup>31</sup> Pierre Le Gentil, *op. cit.*, I, p. 173.

obstante, las abstracciones siguen desempeñando un papel fundamental, y muchas de ellas, personificadas, se convierten en interlocutores de la voz lírica o de algún personaje poemático. El amante se dirige al dolor, al desengaño, a sus propios pensamientos, a la Fortuna, los celos, la esperanza o el sueño. Sólo Hurtado de Mendoza, Aldana, Padilla y Cristóbal de Mesa ignoran este tipo de apelación (para los demás puede verse el “Cuadro II” en el apartado siguiente).

Algunos motivos presentan perfiles muy definidos. Enumero aquí los más característicos:

Los celos. Dedicar poemas a los celos Garcilaso (ns. 30, 31 y 39), Cetina (ns. 184, 166, 189), Acuña (n. 86), Lomas (ns. 42, 44) y Góngora (n. 63). Parece, por tanto, que es entre los primeros petrarquistas (Garcilaso, Acuña, Cetina) cuando ese diálogo se pone más de moda. De esos sonetos, cuatro (Garcilaso n. 39; Acuña n. 86; Lomas Cantoral n. 42 y Góngora n. 63) son traducciones más o menos fieles del poema de Sannazaro “O gelosia, d’amanti orribil freno!”<sup>32</sup>. Por su parte, el número 44 de Lomas Cantoral sigue de cerca de Tansillo “O d’invidia e d’Amor figlia sì ria”<sup>33</sup>. Relativamente independiente de esos modelos parecen los poemas 30 y 31 de Garcilaso, y los sonetos de Cetina.

La esperanza. Son varios los poetas que se dirigen a ella: Cetina (ns. 193, 194), Silvestre (f. 364v.), Montemayor (p. 562), Herrera (ns. 65 y XVIII), Figueroa (n. 49) y Lope (n. 136). Quizá haya que añadir los poemas al desengaño de Montemayor (p. 564) y Lope (ns. 101 y 162). El planteamiento más frecuente es el que proclama el carácter engañoso de la esperanza, el contraste entre su apariencia atractiva y la decepción que inevitablemente la acompaña. No puede extrañar, entonces, que los poetas la rechacen con vehemencia: “¡Ya no me engañaréys, falsa esperanza!” (Montemayor, p. 562); “No me engañaréis más, vana esperanza” (Cetina n. 193); ¡Ay, esperanza lisonjera y vana...déjame” (Figueroa n. 49); “Salid del alma, confiança vana” (Lope n. 136). Silvestre la maldice no sólo cuando decepciona, sino también cuando cumple sus promesas: en la buena suerte, más vale

<sup>32</sup> Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960, pp. 43, 127 y 254; Antonio Alatorre, “Fama española de un soneto de Sannazaro”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 (1989), pp. 955-973.

<sup>33</sup> Joseph G. Fucilla, *op. cit.*, p. 132.

alcanzar pronto la alegría que no diferir su plenitud; y en la mala, es preferible para el condenado morir pronto que no padecer esperando el cumplimiento de la sentencia ( f. 364v.).

El sueño. Se dirigen a él Boscán (n. 95), Cetina (ns. 185, 186), Silvestre (f. 363v.), Montemayor (p. 546), Ramírez Pagán (n. 123) y Figueroa (n. 11). Ese diálogo resulta, por tanto, mucho más frecuente en la primera mitad de siglo que en la segunda. En general, el poeta se dirige a las dulces, pero engañosas, imágenes generadas en la noche, es decir, mucho más al sueño de soñar que al sueño de dormir<sup>34</sup>. La actitud frente a él es ambigua: por una parte, se agradece el alivio que ofrece y, por otra, se condena su engaño. Conviven así la maldición de Cetina (n. 186): “¡Ay, falso burlador, sabroso sueño,/ malamente, traidor, me has ofendido!”, y el elogio de Figueroa (n. 11), que lo considera “liberal de esperanza, poderoso/ de limpiar la amargura del cuidado”. De manera que los ilusorios consuelos de la esperanza y el sueño reciben un tratamiento diferente: a la esperanza el poeta suele pedirle que lo abandone; al sueño, que no lo deje nunca.

La muerte. No son muchos los poemas que se dirigen a ella y, cuando lo hacen, suelen referirse no a la muerte del propio enamorado, sino a la de la amada. Es cierto que hay excepciones como la de Montemayor (p. 574), pero Cetina (n. 248), Silvestre (f. 377r.), Ramírez Pagán (n. 21) y, en cierto modo, Lope (n. 28) hablan con la muerte para reprocharle que se haya llevado al objeto amado o suplicarle que no lo haga. El mismo sentido cabe atribuir al soneto de Garcilaso “¡Oh Hado secutivo en mis dolores” (n. 25), donde el destino adverso al que se refiere el poeta es el que lo condena a perder al ser amado. Se observa aquí una traslación del motivo análoga a la de los ojos: cuando los poetas del siglo XV se dirigen a ellos —como cuando se dirigen a la muerte— suelen pensar en los propios; los del XVI, en cambio, prefieren apelar a los ojos o la muerte de la amada. Es tentador generalizar a partir de esa observación, y concluir (aunque habría que corroborarlo mediante análisis más precisos) que el poeta de cancioneros está absorto en su propia interioridad, en tanto que el poeta petrarquista vive en relación más abierta con el mundo exterior.

<sup>34</sup> Antonio Alatorre, *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, México, FCE, 2003.

## 5. Seres de la Naturaleza

Característico, sobre todo, de la égloga, el diálogo con los seres de la Naturaleza termina por extenderse también a los sonetos. El siguiente cuadro muestra el carácter progresivo de ese cambio y la clara diferencia que establece, *grosso modo*, entre los poetas anteriores y los posteriores a 1560 (la primera cifra corresponde a la interlocución con la Naturaleza; la segunda al diálogo con las abstracciones. En el caso de que la primera sea más alta que la segunda, es decir, allí donde predominan los seres naturales, resumo la situación con una N; en el caso contrario, con una A)<sup>35</sup>:

CUADRO II

Boscán	0	3	A	Aldana	3	0	N
Garcilaso	1	4	A	Almeida	1	1	=
Hurtado de Mendoza	0	0	=	Lomas	4	3	N
Cetina	14	13	N	Juan de la Cueva	4	3	N
Acuña	1	3	A	Espinel	1	1	=
Silvestre	0	4	A	A Padilla	0	0	=
Montemayor	1	8	A	Cristóbal de Mesa	5	0	N
Ramírez Pagán	6	5	N	Francisco de la Torre	15	6	N
Figueroa	5	10	A	Góngora	5	2	N
Herrera	12	8	N	Lope	12	9	N

Para la estadística podemos prescindir, una vez más, de los autores que tienen menos de 25 sonetos de amor: Hurtado de Mendoza, Aldana, Almeida y Padilla. Se obtienen así las siguientes cifras globales: Poetas nacidos antes de 1520: 16-23 A. Poetas nacidos entre 1520 y 1529: 7-17 A. Poetas nacidos desde 1530: 63-42 N.

<sup>35</sup> He añadido a los poemas de Ramírez Pagán sus tres sonetos a las flores, aunque me parece que éstas encajan mejor en el grupo de los objetos que disfrutaban de la intimidad de la amada (y como tales las he tratado en el apartado correspondiente).

Si en lugar de atender al número de poemas nos fijamos en el comportamiento de los autores, los resultados son muy semejantes. De los nacidos antes de 1520, uno (Boscán) sencillamente ignora el diálogo con el mundo natural; dos, Garcilaso y Acuña, sólo tienen un soneto dirigido al paisaje y prefieren hablar con las abstracciones; únicamente Cetina se dirige prioritariamente a fuentes, ríos y bosques. Conviene señalar, además, que los sonetos de Garcilaso y Acuña son muy peculiares, ya que en ellos la invocación a la Naturaleza no procede de la voz lírica sino que se pone en boca de un personaje mitológico: Garcilaso hace que Leandro hable con las aguas; y Acuña, que Endimión se dirija al sol. Es decir, que tampoco estos poetas apelan directamente al paisaje. Los autores algo más jóvenes siguen siendo reacios a ese diálogo: es cierto que Ramírez Pagán tiene ya seis poemas de ese tipo (aunque los tres dirigidos a las flores sean dudosos), pero Silvestre no tiene ninguno, y Montemayor sólo uno.

En realidad, hay que esperar a los autores nacidos después de 1530 para que triunfe en el soneto la invocación al paisaje. Espinel prácticamente la desconoce; Figueroa sigue inclinándose por las abstracciones; pero nada menos que siete poetas se dirigen ya preferentemente a los seres naturales.

De manera que los primeros petrarquistas, e incluso los del medio siglo, se resisten al diálogo con la Naturaleza, de forma idéntica a como excluían el diálogo con los ojos o los cabellos de la amada. También en este caso la explicación habrá que buscarla en la herencia cancioneril, donde el paisaje, salvo cuando tiene un valor simbólico, aparece sólo por excepción. Y una vez más, Gutierre de Cetina destaca claramente entre sus contemporáneos: es él, prácticamente, el primero en apelar a los ríos o los bosques, de la misma manera que es el primero en dirigirse a los ojos de la dama.

Cuando se analizan con mayor detalle esos textos, se advierte que el elemento más frecuente como interlocutor es el río o la fuente<sup>36</sup>. Algunos esquemas se repiten. Así, es normal que el poeta entregue a

<sup>36</sup> Antonio García Berrio, "Lingüística del texto...", *art. cit.*, pp. 41-42; Begoña López Bueno, "La oposición ríos/mar en la imagería del petrarquismo y sus implicaciones simbólicas. De Garcilaso a Herrera", en su *Templada lira. 5 estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada, Don Quijote, 1990, pp. 13-44.



las aguas –bien para que lo oculten, bien para que lo lleven hasta el mar– algún objeto relacionado con su dolor. Cetina les pide que reciban su cuerpo (n. 1); Herrera, sus suspiros y lamentos (ns. 156, XXIV); Juan de la Cueva, sus lágrimas y su lira (ns. 71, 88); Francisco de la Torre, su voz (n. I, 8)<sup>37</sup>. Es un tópico que las lágrimas del enamorado hacen crecer la corriente (Herrera n. LXXVI; Cristóbal de Mesa f. 64r.; Francisco de la Torre I, 17; Lope n. 183); pero su pasión o sus suspiros pueden, por el contrario, incendiar el agua o apagarse en ella (Cetina n. 33; Herrera n. LXXVI; Lope n. 9).

En relación con la amada, el poeta puede pedir a las ondas que le rindan homenaje (Aldana n. 12; Francisco de la Torre I, 17; Góngora n. 56); o expresar su admiración por unas riberas que la proximidad de la mujer hace más bellas y más felices (Cristóbal de Mesa f. 64r.; Lope n. 183). De hecho, la ausencia de la amada deja empobrecido el río del que se aleja e ilumina con su presencia aquél al que se traslada (en cierto modo, Figueroa, n. 46; Lope, ns. 73, 183).

Otros seres naturales a los que se dirige el enamorado son :

Los bosques, prados y selvas, habitualmente asociados a los ríos (Herrera n. LVIII; Lomas n. 45; Cristóbal de Mesa f. 74r.; Lope n. 135).

El sol. El poeta puede pedirle que salga, para que con él salga también la pastora (Góngora n. 57); o, al contrario, suplicarle que se esconda para prolongar lo más posible una noche de amor, o maldecirlo porque la interrumpe (Góngora n. 60). Por supuesto, es inmediato comparar al sol real con la amada, sol metafórico (Aldana n. 9).

El aura o el céfiro. Puede protagonizar por sí solo un poema (Cetina n. 32; Herrera n. XLII; o Aldana n. 10), o bien aparecer junto a ríos y bosques (Cristóbal de Mesa, f. 101r.; Lope n. 37).

La noche, la luna, las estrellas. La crítica ya ha señalado la frecuencia con que aparecen en Francisco de la Torre<sup>38</sup>. De hecho, sus más de diez sonetos a la noche, o a los astros nocturnos, son más de los que pueden encontrarse en todos los otros poetas juntos. Al igual que Fran-

<sup>37</sup> Francisco de la Torre, *Poesía completa*, ed. María Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984.

<sup>38</sup> Soledad Pérez-Abadín Barro, *Los sonetos de Francisco de la Torre*, Manchester, Manchester UP, 1997.

cisco de la Torre, Lomas Cantoral (ns. 17, 27) y Cristóbal de Mesa (f. 75r.) toman a las sombras como cómplices o confidentes. Muy diferentes, en cambio, son los planteamientos de otros poetas: Cetina se dirige a los “ojos del cielo” para evocar el mito de Ícaro (n. 95); Ramírez Pagán para indicar que la amada convierte a la noche en día (n. 66); Herrera para comparar su belleza con la de su propia Luz (n. LXXI).

Los animales. Es un motivo de especial relieve en Cetina, que dialoga con los ruiseñores (ns. 35, 36), con las ovejas (n. 24), o con los perros que las cuidan (n. 7). También Herrera se dirige a un ruiseñor (n. XXVIII); y Almeida, bajo el disfraz pastoril, a su ganado (n. 5).

Los árboles. Parece que se convierten en protagonistas del diálogo sólo a finales del siglo. Es cierto que Cetina (n. 12) hace hablar a su pastor con un olmo, árbol de una larga tradición poética<sup>39</sup>; pero ya prácticamente no hay diálogos parecidos hasta los sonetos que Góngora dedica a un álamo (n. 77), y Lope a los sauces (n. 7) y, de nuevo, a los álamos (n. 124).

## 6. Personajes de la mitología

Todos los autores del siglo (con excepción de Ramírez Pagán, Aldana y Espinel) dirigen alguno de sus sonetos al Amor. Menudean, naturalmente, las quejas o las críticas contra él (por ejemplo, Lope n. 145), así como las súplicas para que deje de torturar al enamorado (por ejemplo, Herrera n. 145). En aquellos pocos casos en los que el poeta consigue liberarse de su tiranía, lo proclama orgullosamente (Hurtado de Mendoza n. 60; Silvestre f. 378r.; Cristóbal de Mesa f. 99v.; Montemayor p. 591). Pero, con frecuencia, la liberación es engañosa o meramente pasajera (Garcilaso n. 7; Acuña n. 110; Figueroa ns. 41, 69; Herrera n. VIII); y el enamorado tiene entonces que volver a tomar las ropas o las armas que había colgado en el templo del Amor (Garcilaso y Herrera).

<sup>39</sup> Aurora Egido, “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: ‘Amor constante más allá de la muerte’” [1982], en su *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 216-240.

Un tono de condescendencia, o de abierto desafío, preside aquellos sonetos que proclaman la inferioridad del Amor con respecto a la amada. Silvestre le reprocha que no deje de halagar cobardemente a su señora (f. 356v.); y Montemayor (p. 582), como Lomas Cantoral (n. 11), teje variaciones sobre el motivo del amor enamorado, que resulta ser víctima en lugar de tirano. Si Quevedo recordará a su interlocutor que no es un dios<sup>40</sup>, pues hay una mujer que lo derrota, Juan de la Cueva le niega, por el mismo motivo, si no la divinidad, sí al menos la omnipotencia (n. 31). Y en otro soneto le invita a alcanzar la gloria derrotando a la amada, al mismo tiempo que lo previene contra su mirada de Medusa (n. 68).

En el extremo opuesto, el poeta o el pastor pueden cantar la grandeza del Amor (por ejemplo, Francisco de la Torre n. II,22), o agradecerle los bienes que prodiga (Cetina, n. 146). Aunque muchos de esos textos aluden a la divinidad del personaje, son pocos los que se presentan explícitamente como un sacrificio. El más claro es uno de Cetina en el que un pastor suplica al dios que cure a la amada enferma (n. 16).

Los demás personajes mitológicos son mucho más raros en estos poemas interlocutivos. No encuentro sonetos a Venus hasta Ramírez Pagán (ns. 27, 92), y, más tarde, Aldana (n. 11), Lomas (n. 13) y Francisco de la Torre (ns. II,2; II,12). Junto con Venus, los interlocutores preferidos son los que se relacionan con la vida de los bosques: las ninfas (Garcilaso n. 11; Francisco de la Torre II,25; Lope n. 45); el padre Silvano y Eco (Cetina ns. 6, 31). Más excepcionales, como interlocutores, son los personajes que aparecen en otros autores: Faetonte (n. 108) y Atlas y Hércules (n. LXXIII) en Herrera; Ariadna (n. 76) en Figueroa; Hipodamia en Cristóbal de Mesa (f. 72r.); las hermanas de Faetonte (ns. 65, 74) y Arión con Palinuro (n. 78) en Góngora. Sorprende que algunos mitos, como el mismo de Faetón, tan frecuentes en la poesía del siglo XVI, no tengan una mayor presencia en estos sonetos. La conclusión que se impone es que, aunque los personajes mitológicos son habituales en la lírica renacentista, no lo es tanto que el poeta se decida a interpelarlos directamente.

---

<sup>40</sup> Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 218.

## 7. Confidentes humanos individuales

Son muy numerosos los sonetos en los que el enamorado busca o proporciona consuelo a través del diálogo con un amigo. Es preciso diferenciar, en principio, los textos que van dirigidos a una persona de carne y hueso y aquellos otros que se forjan un interlocutor ficticio. La distinción, por supuesto, no siempre es clara, pues bajo un nombre claramente literario (pastoril la mayoría de las veces) puede ocultarse un destinatario real. No obstante, la decisión de omitir el nombre verdadero basta ya para situar el poema en una atmósfera más abstracta, menos vinculada a la realidad histórica y los accidentes biográficos. No puede ser casual que Francisco de la Torre omita siempre la mención directa a un amigo. Por más que algunos detalles induzcan a sospechar que tras el nombre de Títiro se esconde un interlocutor real, la ocultación de su identidad cuadra bien con el lirismo enrarecido y transparente de todo el cancionero. En el extremo opuesto, prácticamente todos los destinatarios de Herrera tienen nombre real. Ese rasgo es coherente con el profundo enraizamiento en la historia que caracteriza la poesía del sevillano, y del que dan cuenta sus numerosos poemas heroicos (como los célebres a Lepanto y Alcazarquivir). Al igual que Petrarca, que tampoco silenciaba el nombre de sus destinatarios, Herrera entrevera su historia de amor con la historia sin más, lejos del sutil universo, cerrado sobre sí mismo, de Francisco de la Torre.

La identidad de los destinatarios reales muestra bien la evolución histórica del petrarquismo español y, acaso, de toda la cultura del siglo XVI. De los cuatro poemas que Garcilaso dirige a un amigo, dos tienen como receptor a Boscán (ns. 28, 33); uno, al poeta napolitano Giulio Cesare Caracciolo (n. 19); y otro, al también napolitano Mario Galeota (n. 35). En una larga serie de sonetos (ns. 209-216), Cetina toma como confidente a don Luis de Leiva, príncipe de Ascoli y gobernador del Milanesado. Otros dos sonetos van dirigidos a Isabel de Capua, princesa de Molfeta (ns. 236, 237); otro más, a Cariteo, el célebre poeta catalán asentado en Nápoles y vinculado a la Academia Pontaniana (n. 241). De manera que aunque disminuye, con respecto a Garcilaso, el número de destinatarios italianos, sigue siendo muy alto el de los relacionados estrechamente con Italia. Todavía Acuña dirigirá

dos de sus cuatro sonetos “confidenciales” al mismo don Luis de Leiva (ns. 99, 104); pero luego el círculo se estrecha. Montemayor (p. 610) sólo toma como confidente a Gutierre de Cetina; y Silvestre (f. 389r.), a Barahona de Soto. De los cerca de veinte destinatarios de Herrera, algunos estuvieron vinculados con Italia. Sea o no el doctor Martín Martínez, el personaje del soneto 104 parece haberse asentado en Roma, según se desprende del texto mismo. Otros dos sonetos van dirigidos, probablemente, a don Antonio de Guzmán y Zúñiga, marqués de Ayamonte y gobernador de Milán (ns. 121, 122). Pero la inmensa mayoría corresponde a amigos que se mueven en el ámbito peninsular, cuando no en el estrictamente sevillano, desde Juan de Mal Lara (n. 56) hasta Barahona de Soto (n. LIX). Además se advierte ya un cambio social, con la irrupción de los clérigos y de los representantes del poder municipal. Las identificaciones que propone Roncero en sus notas no dejan lugar a dudas: Melchor Maldonado, veinticuatro de Sevilla y Caballero de la Orden de Santiago (n. XX); Pedro de Herrera Sotomayor, canónigo y archidiácono de Écija (n. XXIX); Juan Antonio del Alcázar, veinticuatro de Sevilla y pariente de Baltasar del Alcázar (n. XL). La misma tónica se mantiene, por ejemplo, en Lomas: los Cariteos y Caracciolos quedan ya lejos, y el poeta se dirige a sus amigos Francisco de Montanos y Cristóbal de Mendoza (ns. 60, 61), al licenciado Pedro de Soria (n. 68), y al propio Fernando de Herrera (ns. 63 y 64). El mismo Figueroa, a pesar de su estancia italiana, sólo se dirige a Ramírez Pagán y a fray Pedro de Huete (ns. 62, 79).

Sea real o ficticio, el confidente suele ser un amigo al que se informa de un fracaso amoroso que, con frecuencia, él no comparte (por ejemplo, Francisco de la Torre, n. II,16). Otras veces, en cambio, se establece una complicidad entre las penas de amor del poeta y las de su interlocutor (Garcilaso, n. 19). Más raro es que el poeta no haga referencia a su propio sufrimiento amoroso, y se limite a consolar del suyo al destinatario (Cristóbal de Mesa f. 163r.). Aunque en la inmensa mayoría de los casos el soneto va dirigido a otro hombre, no faltan ejemplos de confidentes femeninos. Ya he aludido a los poemas de Cetina a la princesa de Molfeta (ns. 236, 237); pero también Ramírez Pagán cuenta a una mujer sus desventuras de amor: dos de sus sonetos relatan a Belisa su amor por Marfira y la desleal conducta de ésta (ns. 72, 73).

## 8. Confidentes humanos colectivos

De acuerdo con una larga tradición petrarquista, la del soneto-prólogo, el autor suele apelar directamente a sus lectores en poemas que, con frecuencia, aunque no siempre, ocupan la posición inicial del cancionero<sup>41</sup>. Al igual que Petrarca, algunos poetas buscan lectores fraternales, expertos, como ellos, en los casos de amor. Así, Herrera afirma (n. 35): “Quien conociere bien quanto Amor puede/ que leyere mis versos que compongo”; y Montemayor (p. 592, p. 593), en dos sonetos análogos, resume su postura ya desde los versos iniciales: “Los que de Amor estáis tan lastimados” y “Quien no sabe de Amor/ en mis conceptos no se entremeta”. Ni uno ni otro aspiran a enmendar a sus lectores, sino sólo a mostrarles la magnitud de su amor y su sufrimiento. Por el contrario, Lomas Cantoral se dirige a unos receptores, los “tristes amantes”, que, aunque conocedores de los engaños y tormentos de amor, están todavía a tiempo de escapar (ns. 1, 3). El poeta les invita a hacerlo antes de que sea demasiado tarde, y propone su propia historia para que sirva de escarmiento. Una idea parecida se ofrece en Boscán (n. 29) y en Cristóbal de Mesa (f. 57r.), con la diferencia de que ambos –sobre todo Boscán– adoctrinan a unos lectores inexpertos, tan afortunados “que del poder d’ Amor fuéssedes quitos”<sup>42</sup>.

Sin referencia ya a los lectores ni a su propia obra, Cetina avisa a los amantes felices de que su dicha no ha de durar siempre (n. 203); y tanto Acuña (n. 64) como Góngora (n. 70) previenen contra los peligros que se ocultan en la belleza de su propia amada, y exhortan a evitarlos. Otros textos proponen otros planteamientos: Acuña invita a los pastores a celebrar el retorno de Galatea (n. 73); Ramírez Pagán pide a los sátiros y a las pastoras que se alejen del río, pues su presencia disuadiría a su amada de abandonar “el húmido lugar do está continuo” (n. 130); Figueroa pone en boca del infeliz Aliso el deseo de que Tirsi y Fili, “almas dichosas”, vivan su amor eternamente seguras de

<sup>41</sup> Antonio Prieto, “El cancionero petrarquista de Garcilaso”, *Dicenda*, 3 (1984), pp. 97-115; del mismo autor, *La poesía española del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 30-36; Ignacio Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos, 1994.

<sup>42</sup> Ignacio Navarrete, *ibid.*, p. 121.

mudanza y de olvido (n. 17). En fin, son varias las composiciones que apelan a un testigo genérico mediante el imperativo “ved” o alguna otra forma análoga (por ejemplo, Ramírez Pagán n. 149).

## 9. Interlocutores varios

El grupo más importante que incluyo en este apartado es el de aquellos sonetos en los que el poeta se dirige a sus propios versos. Es célebre el texto que abre las *Rimas* de Lope (n. 1), “Versos de amor, concetos esparcidos”, donde la imagen del laberinto, cifra de toda confusión, se aplica a los versos, pero también a la vida del autor. También Silvestre (f. 360v.) apela a sus versos, pero más convencionalmente se limita a pedirles que lleven un mensaje a la amada. Jugando con el tópico, es de nuevo Lope quien dialoga con el papel sobre el que escribe, y al que invita a que vaya en blanco hasta su destinataria, pues ya el sufrimiento no le deja escribir (n. 70). Otros autores introducen variaciones sobre ese tema del diálogo con la propia creación: Ramírez Pagán se dirige a su voz (n. 119); Almeida, al soneto que está escribiendo (n. 10); Cristóbal de Mesa a su cítara, incapaz de dar cuenta de la belleza de la mujer (f. 154v.).

Otro grupo de composiciones es el que se dirige a las ruinas, un motivo de amplia difusión en el Barroco. El primero de la serie es el de Cetina (n. 132), que se inspira en un modelo italiano “Superbi colli”, cuya pervivencia en la literatura española estudió Fucilla<sup>43</sup>. Siguen el de Cristóbal de Mesa (f. 103r.) y Lope (n. 172). Los tres coinciden en el planteamiento esperanzador: si el tiempo ha podido destruir los edificios, igualmente podrá destruir el sufrimiento del poeta. Sólo que Cetina se dirige a las ruinas de Cartago; Cristóbal de Mesa a las de Roma; y Lope, que pone la reflexión en boca del pastor Alvano, a los campos de Troya.

Queda, en fin, un grupo de destinatarios muy dispares. Ramírez Pagán habla con las tumbas de Laura y de Petrarca (n. 23); Espinel se dirige a España, lamentando, en un curioso soneto prólogo (n. 1), no

<sup>43</sup> José Lara Garrido, “Notas para la poética de las ruinas en el Barroco”, *Analecta Malacitana*, 3 (1980), pp. 385-399; Joseph G. Fucilla, *op. cit.*

haberle dedicado el esfuerzo poético que dedicó al amor; Lope explica a la Armada Invencible que sus suspiros y el fuego de su pecho bastarían para hinchar las velas propias e incendiar las naves ajenas (n. 63).

## 10. Al amante o al amado

Son varios los sonetos en los que el Amor como personaje poemático se dirige al enamorado, para engañarlo (Hurtado de Mendoza n. 28), para pedirle que persevere (Juan de la Cueva n. 56) o para amenazarlo (Lope n. 68). Muy semejantes son los casos en los que es la amada quien toma la palabra. Consideremos la siguiente composición de Herrera (n. 37):

“Presasoy de vos solo y por vos muero  
(mi bella Luz me dixo dulcemente),  
y en este dulce error y bien presente  
por vuestra causa sufro el dolor fiero.

Regalo y amor mío, a quien más quiero:  
si muriéramos ambos juntamente,  
poco dolor tuviera, pues ausente  
no estaría de vos, como ya espero”.

Yo, que tan tierno engaño oí, cuitado,  
abrí todas las puertas al desseo  
por no quedar ingrato al amor mío.

Ahora entiendo el mal, y que engañado  
fui de mi Luz, y tarde el daño veo,  
sugeto a voluntad de su alvedrío.

En el soneto hay dos personajes: una mujer que habla dirigiéndose a un hombre, y ese mismo personaje masculino que se identifica con la voz lírica: “Yo, que tan tierno engaño oí, cuitado”. Composiciones análogas aparecen en Hurtado de Mendoza (n. 20) y Espinel (n. 11).

El siguiente caso, que corresponde a Montemayor (p. 596) es diferente:



Estávase Marfida contemplando  
en su pecho al pastor por quien moría;  
ella mesma hablava y respondía,  
que lo tenía delante imaginando.

Por sus hermosos ojos destilando  
lo que orientales perlas parecía,  
con voz que lastimava assí dezía,  
su cristalino rostro levantando:

“No biva yo sin ti, dulce amor mío,  
de mí me olvide yo si te olvidare,  
pues no tengo otro bien ni otra speranza.

Tu fe sola es, pastor, en quien me fío,  
y si ésta en algún tiempo me faltare,  
bien bastará mi muerte por vengança”.

Tenemos aquí dos personajes poemáticos: uno, femenino, que, como en el ejemplo anterior, toma la palabra para dirigirse a su interlocutor; y otro, masculino, que, en este caso, *no se identifica* con la voz lírica. El personaje al que se dirige la pastora no es el “yo” que habla en el poema, sino una tercera persona, “el pastor por quien moría”. Se observará, desde el punto de vista del contenido, que la pastora no corresponde al modelo de la amada petrarquista, insensible o desdeñosa, sino al de la mujer enamorada. Con mayores o menores variaciones, estos sonetos en los que un personaje femenino enamorado se dirige a uno masculino, que no se identifica con la voz lírica, corresponden a un momento muy preciso, el de los años centrales de siglo. Es posible encontrarlos en Cetina (ns. 5, 21), Montemayor (pp. 536, 596, 603), Ramírez Pagán (ns. 83, 96, 98, 100, 103, 132, 136) y Aldana (ns. 17, 18, 19, 20, 21). Antes y después no figuran en el *corpus* que analizo. Entre los poemas de Ramírez Pagán, algunos aparecen, desde el primer verso, puestos en boca de una mujer. Es posible que no se trate de una mera ficción poética, y que tales composiciones sean obra, efectivamente, de una escritora de carne y hueso<sup>44</sup>. En cual-

<sup>44</sup> Nieves Baranda, “La Marfira de Ramírez Pagán: ¿otra mujer poeta del siglo XVI?” [2000], en su *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco Libros, 2005, pp. 177-190.

quier caso, este tipo de sonetos se relaciona con la poesía pastoril, de carácter más narrativo: un tipo de poemas cuyo auge parece coincidir con la aparición de la *Diana*.

Todo lo anterior hace posible llegar a algunas conclusiones. El estudio de la segunda persona en un *corpus* de varios poetas permite advertir mejor, por comparación, la singularidad de cada uno de ellos. Cetina se adelanta a sus contemporáneos por la importancia que concede —como interlocutores, pero la observación podría generalizarse quizá a los poemas en 3ª persona— al cuerpo de la mujer y a la naturaleza. Es él el primero en dirigirse a los ríos y los bosques, así como a los ojos femeninos. Francisco de la Torre destaca por la exclusión casi completa de la amada como destinataria, y el relieve que asigna a otros interlocutores (especialmente la noche y los astros nocturnos).

Por otro lado, el análisis permite advertir ciertas afinidades generacionales entre los poetas. En primer lugar, viene a confirmar que también en este ámbito preciso son aplicables las observaciones generales de Alatorre<sup>45</sup> sobre las periodización de la poesía del siglo XVI. Tal y como cabía esperar, existe un corte entre los poetas nacidos antes de 1530 y los nacidos después de esa fecha: los primeros apenas se dirigen al cuerpo femenino, y mucho menos a la naturaleza; los segundos lo hacen con más frecuencia. Son posibles también agrupaciones más limitadas: los poetas del medio siglo parecen haber sido los más inclinados al uso de la interlocución. Son ellos también, de forma casi exclusiva, los que cultivan la interlocución puesta en boca de una mujer y dirigida a un personaje poemático que no se identifica con la voz lírica.

En fin, el estudio permite tener una visión global de algunos de los principales tópicos de la poesía del siglo XVI. Por supuesto, se trata de una visión limitada, pues deja fuera el tratamiento de tales

---

<sup>45</sup> Antonio Alatorre, *El sueño...*, *op. cit.*; Alberto Blecua, “El entorno poético de fray Luis”, en *Fray Luis de León. Academia Literaria Renacentista, I*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1981, pp. 77-99; Juan Montero Delgado, “La oda en la poesía española del siglo XVI: ensayo de una trayectoria”, en *La oda*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, 1993.

tópicos en los sonetos que no incluyen la segunda persona. Pero aun restringiendo la indagación a los poemas interlocutivos, se obtiene una imagen razonablemente completa de los principales motivos recurrentes.

## APÉNDICE

En el siguiente apéndice recojo los poemas clasificándolos en función de la segunda persona a la que van dirigidos (excluyo los textos “a la amada”). Algunos poemas —sobre todo los del grupo 10— aparecen computados en el “Cuadro I” como poemas “A la dama”, por ser ella su destinatario más importante. Sin embargo, he optado por recogerlos aquí, con objeto de ofrecer un panorama lo más completo posible de cada motivo. Por esa razón, el número de poemas dedicados a otros interlocutores diferentes a la amada es aquí algo más elevado que en al “Cuadro I”. Por ejemplo, en este “Apéndice” enumero 23 poemas de Góngora, lo que representa un 48% del total de sonetos. Entre ellos incluyo el n. 53, “De pura honestidad templo sagrado”, y el n. 71, “No destrozada nave en roca dura”. El primero contiene una apelación a los ojos, cabello y boca de la amada; el segundo, al dios del Amor. Pero ambos van dirigidos también a la mujer, y en el “Cuadro I” aparecen incluidos sólo en el grupo correspondiente. Por tanto, en dicho cuadro, el número de sonetos “a otros interlocutores” queda reducido a 21, es decir, un 44% del total.

Encierro entre paréntesis los sonetos en los que es un personaje poemático, y no la voz lírica, el que se dirige a un “tú”.

Autor	1. Cuerpo de la amada	2. Objetos, animales y personas ...	3. Corazón y ojos del enamorado	4. Seres abstractos	5. Naturaleza
Boscán	/	/	n. 33	ns. 41, 95, 99	/
Garcilaso	/	n. 10	n. 4	ns. 25, 30, 31, 39	n. (29)
Hurtado de Mendoza	/	ns. 32, 103	n. 59	/	/
Cetina	ns. 53, 55, 60 (4)	ns. 48, 51, 52, 148, 250, 251, 252	ns. 34 (83, 160)	ns. 73, 74, 166, 184, 185, 186, 189, 193, 194, 202 (20, 25, 248)	ns. 22, 32, 33, 36, (1, 7, 12, 24, 31, 35, 95, 115, 116, 240)
Acuña	/	/	/	ns. 72, 86 (92)	n. (60)
Silvestre	363r.	362v., 366v.	358r.	356v., 363v., 364v., 377r.	/
Montemayor	575	/	531, 573, 597	546, 547, 562, 564, 572, 574, 584, 615	581
Ramírez Pagán	n. 90	ns. 68, 69 (87, 146)	ns. 67, 145	ns. 21, 119, 123 (26, 74)	ns. 66 (49, 89)
Figuerola	n. 34	/	ns. 7, 24, 29, 67	ns. 8, 9, 11, 18, 28, 37, 42, 43, 49, 68	ns. 12, 15, 40, 46, 50
Herrera	ns. 48, 117, 126, 146, XV, XXXIII, XXX-VIII	n. 131	n. 141	ns. 65, 141, XII, XIII, XVII, XVIII, XLI, LII	ns. 139, 147, 156, V, X, XXIV, XXVIII, XLII, LV, LVIII, LXXI, LXXVI
Aldana	/	/	/	/	ns. 9, 10, 12
Almeida	/	/	ns. 1, 13	n. (7)	n. 5
Lomas Cantoral	ns. 22, 28	n. 19	ns. 21, 70	ns. 42, 44 (74)	ns. 17, 45 (27, 35)
Juan de la Cueva	ns. 14, 26, 30, 37, 44, 69, 89	/	ns. 86, 94, 100, 101	ns. 29, 49, 52	ns. 48, 71, 72, 88
Espinel	ns. 6, 8	/	/	n. 33	n. 12
Padilla	n. 9	/	/	/	/
Cristóbal de Mesa	154r.	/	/	/	64r., 64r., 74r., 75r., 101r.
Francisco de la Torre	/	/	/	ns. I,3; I,7; I,15; I,18; II,29 (II,26)	ns. I,2; I,5; I,6; I,8; I,16; I,17; I,20; I,22; II,15; II, 27; II,28; II,30; II,32 (I,7); (I, 21)

Góngora	n. 53	ns. 61, 79	/	ns. 63, 72	ns. 56, 57, 60, 62, 77
Lope	ns. 41, 55, 59, 64, 88, 105, 106, 108, 125, 184	ns. 33, 119, 192 (174)	n. 173	ns. 22, 28, 58, 97, 101, 136, 154, 162 (175)	ns. 7, 8, 9, 12, 36, 37, 45, 73, 124, 135, 138, 183
Autor	6. Personajes mitológicos	7. Confidentes humanos concretos	8. Confidentes humanos colectivos	9. Interlocutores varios	10. Al amante o al amado
Boscán	n. 99	/	ns. 29, 46, 49, 111, 121	/	ns. 101, 127
Garcilaso	ns. 7, 11, 27	ns. 19, 28, 33, 35	/	n. 37	/
Hurtado de Mendoza	n. 60	/	/	/	ns. 20, 28
Cetina	ns. 6, 11, 37, 137, 139, 146, 168, 190, 220 (16, 31, 56, 82, 134)	ns. 209-216, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 246 (26)	ns. 80, 203 (18)	ns. 71, 125, 132 (14)	ns. 5, 21, 39, 82
Acuña	ns. 84, 87, 108, 110	ns. 45, 95, 99, 104 (75)	ns. 26 (64, 68, 73)	/	ns. 54, 77
Silvestre	356v., 362v., 363v., 378r.	389r.	365r.	360v. (376r.)	377r.
Montemayor	540, 563, 583, 591 (582, 596)	610	536, 592, 593	574	536, 546, 582, 596, 603
Ramírez Pagán	ns. (27, 92)	ns. 72, 73, 78, 81, 108, 125 (138)	ns. 149 (130)	ns. 23, 29, 119	83, 96, 98, 100, 103, 132, 136,
Figueroa	ns. 2, 20, 41, 69, 70, 76	ns. 62, 79	ns. 66 (17)	/	n. 6
Herrera	ns. 108, 111, VIII, XXIII, L, LXXIII, LXX-VII, LXXVIII (145)	ns. 40, 52, 56, 70, 81, 95, 102, 104, 107, 118, 121, 122, 125, 129, 152, XX, XXIX, XL, XLVIII, XLIX, LIII, LIX	n. 35	n. (148)	n. 37, n. 159
Aldana	n. 11	ns. 14, 15, 32	/	n. 7	ns. 18-21
Almeida	n. 4	/	/	n. 10	/
Lomas Cantoral	ns. 11, 13, 26	ns. 60, 61, 63, 64, 68	ns. 1, 3 (73)	/	/
Juan de la Cueva	ns. 31, 63, 68	ns. 27, 28, 55 (93)	/	/	ns. 4, 56
Espinel	/	/	n. 15	ns. 1, 12	n. 11

Padilla	ns. 4, 10	/	n. 14	/	/
Cristóbal de Mesa	63r., 71r., 72r., 99v., 155v. (153r.)	111r., 120v., 163r.	57r., 70r., 102r.	103r., 154r., 154v.,	153r.
Francisco de la Torre	ns. II,2; II,12; II,22 (II,6; II,25)	ns. I,1; I,19; II,7; II,10; II,13; II,14; II,16; II,20; II,21	/	/	n. II,14
Góngora	65, 71, 74,78 (94)	ns. 11, 35, 37, 64, 68, 73, 90	n. 70	/	/
Lope	ns. 45, 46, 79, 102, 103, 141, 145, 161, 182 (16, 139, 148)	ns. 11, 34, 66, 89, 98, 115, 120, 128, 130, 151, 160, 185 /		ns. 1, 62, 63, 70, 121, 188, 190 (57, 118, 172, 187)	n. 68

## CORPUS DE OBRAS ESTUDIADAS

- Acuña, Hernando de. *Varias poesías*, ed. de Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982.
- Aldana, Francisco de. *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.
- Almeida, João. Sena, Jorge de. *Francisco de la Torre e D. João de Almeida*, París, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Portugues, 1974.
- Boscán, Juan. *Obras completas*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- Cetina, Gutierre de. *Sonetos y madrigales completos*, ed. de Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1981.
- Cueva, Juan de la. *Obras*, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582.
- Espinel, Vicente. *Obras completas II. Diversas rimas*, ed. de Gaspar Garrote Bernal, Málaga, Diputación Provincial, 2001.
- Figuerola, Francisco. Christopher Maurer. *Obra y vida de Francisco de Figuerola*, Madrid, Istmo, 1988.
- Garcilaso de la Vega. *Poesía castellana completa*, ed. de Antonio Prieto, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

- Góngora, Luis de. *Sonetos completos*, ed. de Biruté Cipliauskaitė, 5ª ed., Madrid, Castalia, 1985.
- Herrera, Fernando de. *Poesías*, ed. de Victoriano Roncero López, Madrid, Castalia, 1992.
- Hurtado de Mendoza, Diego. *Poesía completa*, ed. de J. Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989.
- Lomas Cantoral, Jerónimo. *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, ed. de Lorenzo Rubio González, Valladolid, Diputación Provincial, 1980.
- Mesa, Cristóbal de. *Valle de lágrimas y diversas rimas*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1607.
- Montemayor, Jorge de. *Poesía completa*, ed. de Juan Bautista de Avall-Arce y Emilio Blanco, Madrid, Biblioteca Castro, 1996.
- Padilla, Pedro de. *Thesoro de varias poesías*, Madrid, Querino Gerardo, 1587.
- Ramírez Pagán, Diego. *Sonetos*, ed. de David López García y Rosario Siminiani Ruiz, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1998.
- Silvestre, Gregorio. *Obras*, Lisboa, Manuel de Lyra, 1592.
- Torre, Francisco de la. *Poesía completa*, ed. de M. Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984.
- Vega, Lope de. *Rimas I. (Doscientos sonetos)*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.

Para Hurtado de Mendoza y Figueroa considero sólo las obras de atribución segura. Para Boscán me atengo a la edición de Barcelona, 1543; y para Montemayor al *Cancionero* de 1562.

Alonso, Álvaro, “La segunda persona en los sonetos de amor: de Boscán a Lope”, en *Revista de poética medieval*, 18 (2007), pp. 15-51.

RESUMEN: Trabajando con un *corpus* de veinte autores, el artículo analiza el uso de la segunda persona en los sonetos de amor del siglo XVI,



entre Boscán y Lope de Vega. Se estudian los principales interlocutores: la amada, la Naturaleza, el dios de Amor. El propósito es ofrecer un repertorio de los principales tópicos de los sonetos inerlocutivos, así como señalar las diferencias entre las distintas épocas y autores.

ABSTRACT: Drawing information from a *corpus* of twenty authors, this paper studies the usage of the second person in 16<sup>th</sup> century love's sonnets. It studies the most important interlocutors of the poet: the beloved, the God of Love, Nature. The aim of the paper is to review the main topics in these sonnets as well as pointing out the differences among several authors and epochs.

PALABRAS CLAVE: Siglo XVI. Soneto. Segunda persona.

KEYWORDS: 16<sup>th</sup> century. Sonnet. Second person.